

“A aprendizagem de Giorgio Strehler junto a *Scala*, de Milão (1947-1952)”, de Alberto
Bentoglio

Traduzido do italiano por:
Camila Paula Camilotti*

Tradução recebida em 12/03/2012.
Aceita em 17/06/2012.

Introdução

A tradução a seguir parte de um texto escrito por Alberto Bentoglio e que foi publicado no *Quaderni di Gargnano*, editado pelo autor em questão e por Federica Mazzocchi. O livro reúne artigos críticos e teóricos acerca de Giorgio Strehler, discutidos na *Settimana del Teatro*, cujo evento, realizado no período de 22 a 26 de abril, de 1996, na *Università degli Studi di Milano*, foi organizado com a intenção de prestar homenagem ao diretor dramaturgico italiano, que revolucionou o âmbito artístico do país.

O autor, do qual se obteve autorização para a tradução do texto, é especialista na área de literatura e de teatro e atua como professor e pesquisador no *Dipartimento di Storia delle arti, della musica e dello spettacolo*, na *Università degli Studi di Milano*. Realizou diversos estudos na história do teatro italiano e publicou um livro no ano de 2002, intitulado *Invito al teatro di Strehler*, no qual ele discorre sobre a vida e a carreira intelectual e artística de Strehler.

Quanto ao presente texto, “*L’apprendistato scaligero di Strehler*”, Bentoglio apresenta um estudo sobre o início da trajetória artística de Strehler, junto a *Scala*¹ de Milão como diretor dramaturgico de espetáculos teatrais, sobretudo de óperas líricas, no período de 1947 a 1952. O autor defende que Strehler conseguiu, com sua criatividade e seu talento teatral, estabelecer não só um novo conceito de direção dramaturgica na

* PGET-UFSC, camilapc5@gmail.com

¹ *Teatro alla Scala* ou simplesmente *Scala* de Milão é uma das mais famosas casas de ópera do mundo. Arquitetada pelo neoclássico Giuseppe Piermarini, *La Scala* foi inaugurada no dia 03 de agosto, de 1779, com a ópera *L’Europa riconosciuta*, de Antonio Sallieri.

Itália, mas uma nova profissão, ou seja, o diretor teatral passou a ser aquele que atua como produtor e organizador sistemático das peças e das óperas líricas. O resultado é uma revolução artística no âmbito teatral na Itália que perdura até os dias de hoje e coloca Strehler na classe dos melhores diretores da dramaturgia contemporânea italiana.²

² Todas as referências bibliográficas e outras anotações do autor se encontram em notas de rodapé no texto, as quais também foram traduzidas.

In-Traduções, ISSN 2176-7904, Florianópolis, v. 4, n. 6, p.161-171, jan./jun., 2012.

Observou-se recentemente que,

*[...] deve-se a Giorgio Strehler o mérito por ter sido o primeiro a trazer para a cena do teatro de ópera na Itália a seriedade, o método, a total concepção e a riqueza criativa que fizeram dele um dos maiores diretores de prosa de todo o mundo.*³

Graças aos espetáculos de Strehler, a direção se torna componente indispensável para a realização de óperas líricas e coloca em primeiro lugar a necessidade de um aparato cenográfico, não mais genérico, porém original, estudado em função da partitura da encenação de uma atuação que abandone a imobilidade convencional dos cantores e, sobretudo, de um único responsável que conecte e integre homogeneamente todos os diversos elementos do espetáculo.

Antes, porém, de percorrer o intenso período da aprendizagem de Strehler junto a *Scala* de Milão, desenvolvida nos anos de 1947 a 1952, com a realização de 16 espetáculos, será importante falar, mesmo que brevemente, sobre as razões do atraso que dominava a cena do nosso teatro lírico durante toda a metade do século XX.⁴ Diferentemente do que acontecia no restante da Europa, o teatro italiano de ópera era indiscutivelmente submetido ao domínio exclusivo de empresários, diretores de orquestras e, sobretudo, de cantores. O conceito de direção como instrumento crítico para a encenação de uma ópera lírica e a figura do diretor como o único responsável para a preparação do espetáculo eram estranhos à prática da preparação cênica em nossos teatros líricos.

Assim, se por um lado, o público de ópera desejava encontrar em cena uma simples e tranquilizadora visualização dos acontecimentos narrados no libreto, focalizando a própria atenção na música e nas vozes, que são os principais componentes

³ PAOLO BASISIO, *La regia degli spettacoli scaligeri nel periodo della sovrintendenza Grassi* (1972-1977) in *Ariel*, anno XI, n.1, jan-abril 1996, p.88.

⁴ Para entender o nascimento da direção do teatro musical na Itália, consultar as páginas de GERARDO GUCCINI, *Direzione scenica e regia in Storia dell'opera italiana*, editado por Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Torino, EDT, 1988, vol.5, pp.123-171. Consultar também AA.VV., *La forma dinamica dell'opera lirica. Regie del teatro alla Scala 1947-1984*, Milano, Silvana Editoriale, 1984 e o número 2 da revista "Teatro in Europa" (1987), dedicado, principalmente, ao teatro musical.

do espetáculo, por outro, os diretores de cena encontravam nas cenografias antiquadas e nos figurinos desgastados, esquecidos nos depósitos do teatro ou no armazém mais próximo, maneiras confortáveis (e também mais acessíveis financeiramente) de resolver todos os problemas da encenação. Pelo menos até o final da década de 40, a prática teatral envolvia a predominante realização de óperas de repertório encenadas após um número muito reduzido de ensaios “no palco” (às vezes, com um único ensaio geral), graças às soluções cênicas pré-estabelecidas e aos intérpretes que conheciam perfeitamente o texto e as respectivas situações cênicas.

Para confirmar essa imobilidade cênica, basta lembrar como as não raras e interessantes encenações de óperas líricas, produzidas na Itália pelos defensores e pioneiros das novas concepções de direção, provenientes de vários lugares da Europa, eram consideradas suspeitas pelo público e pelos críticos e, frequentemente, vistas como algo prejudicial à “natureza” e à estrutura dramática e musical do melodrama.⁵ A concepção de que tudo o que acontecesse no palco atrapalharia a música, distrairia o público, ou ainda pior, se resolveria em mero (e supérfluo) impulso estético, parecia ser a base das discussões originárias da necessidade da participação, ou melhor, da contribuição do diretor para o teatro musical.

Esse é o contexto no qual Strehler e, nos anos sucessivos, os representantes da primeira geração de diretores, se encontram para agir. Esse é o panorama que se encontra diante do jovem diretor de Milão em março de 1947, quando, sob responsabilidade do superintendente da *Scala* Antonio Ghiringhelli “mais curioso que convencido,”⁶ se prepara para realizar a sua primeira direção lírica,⁷ *La traviata*, de Giuseppe Verdi, na qual colaboram Gianni Ratto com a cenografia e Ebe Colciaghi com

⁵ Todavia, “[...] as transformações em ato não modificaram o modo de produção dos espetáculos líricos, mas, em compensação, formaram homens especialistas em encenação, os quais atribuíram ao papel do diretor uma maior evidência e dignidade profissional. As biografias dos diretores da primeira metade dos anos 1900 são mais movimentadas, ricas de conexões com importantes eventos e personagens teatrais, e descrevem (com evidência ainda maior em suas realizações cênicas) as novas competências ligadas às estruturas do teatro lírico” (GERARDO GUCCINI, *Direzione scenica* [...], cit, p.154).

⁶ O episódio é lembrado pelo mesmo Strehler em GIORGIO STREHLER, *Io, Strehler. Una vita per il teatro. Conversazioni con Ugo Ronfani*, Milano, Rusconi, 1986, p.267. Sobre a introdução lírica de Strehler, consultar também ETTORE GAIPA, *Giorgio Strehler*, Rocca San Casciano, Capelli, 1959, pp.134-140. De grande utilidade para reconstruir todo o percurso musical de Strehler, se revelam os depoimentos coletados por Giancarlo Stampalia, *Strehler dirige. Le fasi di un allestimento e l'impulso musicale nel teatro*, prefácio de Robert Wilson, Venezia, Marsilio, 1997.

⁷ Na verdade, a estréia de Strehler no âmbito musical se deu com a oratória *Giovanna D'arco al rogo*, obra prima de Arthur Honegger sobre o texto de Paul Claudel, em 19 de março 1946 no teatro Lírico de Milão, com as vozes de Sarah Ferrati e Renzo Ricci.

os figurinos, tornando-se, nesses anos, companheiros ideais e inseparáveis até mesmo nas cenas do teatro musical.

Poucas são as declarações diretas referentes a tal encenação (e essas poucas são direcionadas, principalmente, à parte musical),⁸ mas são suficientes para nos mostrar o trabalho de Strehler, preocupado, principalmente, em

*[...] romper os padrões decrépitos da routine do espetáculo, extrapolar a direção da sua fórmula fixa, melhorar os figurinos mal feitos e desgastados, transformar as cenas alugadas em obstadas retóricas melodramáticas e as coreografias retesadas pelos cabelos para produzir, finalmente, um espetáculo completo, que receba considerações de todas as partes [...] e que é revista com um gosto não equivocado de modernidade, uma das mais conhecidas óperas de repertório.*⁹

Porém, apesar dessas motivadoras palavras de elogio, no período que eu procurei indicar como duração da sua aprendizagem junto a *Scala*, o jovem Strehler não atinge os sublimes resultados que atingirá a partir da década seguinte, ou melhor, não desenvolve ainda a função de diretor-criador, a qual posteriormente caracterizará cada uma de suas direções de ópera. De 1947 a 1952, Strehler aprende - e isso é o último elemento da aprendizagem junto a *Scala* - a colocar ordem em um espetáculo lírico, a limitar seus campos de intervenção, a dar significado e unidade aos múltiplos elementos que o compõem e, sobretudo, a criar uma nova profissão artística.

⁸ Os diários da época são mais atraídos pelo acontecimento originado da misteriosa doença da protagonista, Margherita Carosio, que força o teatro a voltar na data da primeira apresentação ao invés de focalizar-se no trabalho que o diretor está desenvolvendo. Somente um breve artigo do mesmo Strehler nos fornece uma única e preciosíssima divisão da origem do espetáculo, apresentando-nos um jovem diretor nervoso e irritado, como se estivesse preso a uma série de impedimentos que não lhe permitem agir com a liberdade criativa que gostaria, seja dos limites que uma tradição interpretativa lhe impõe e, finalmente, da necessidade de agir com método no processo progressivo de renovação da cena musical. “um diretor pode fazer duas coisas: levar aos palcos o drama segundo a concepção de outros: *La traviata*, por exemplo, é um drama social, no qual diversas concepções da vida e da moral, aquela do pai e de Violetta, se chocam, enquanto Alfredo oscila incerto e perdido entre eles. O diretor pode criar esse ambiente e, sem forçar o texto, trazer à luz este significado que a convenção lírica geralmente negligencia. Para a *Scala*, isso constituiria uma revolução aterrorizante para o tradicionalismo dos associados. Para o diretor, portanto, compete a segunda tarefa, mais modesta: buscar, ao menos, corrigir a execução triturada e convencional acumulada no decorrer dos anos: construir uma cena mais verdadeira, que possa ser usufruída pelo público das galerias e que realize nas luzes, nas cores e na disposição dos móveis no palco não somente um critério de harmonia artística, mas a atmosfera íntima do drama”. (O depoimento se encontra em FABIO BATTISTINI, *Giorgio Strehler*, Roma, Gremese, 1980, p.46).

⁹ GIAN GALEAZZO SEVERI, *Violetta ha cantato*. Disponível em: “Corriere Lombardo”, 7 março, 1947.

Se eu falei, naquela direção de 1947 sobre evento histórico - relembra, a propósito, Strehler - é porque, por meio do Strehler animado pelo entusiasmo e pela inconsciência da juventude, apareceu o diretor de ópera lírica.¹⁰

E criar uma nova profissão no âmbito musical (e, principalmente, na *Scala*) não implicava somente dizer sim aos módulos inéditos de apresentação e expressar-se criativamente, recusando a prática teatral de má qualidade e a função conciliadora do diretor de cena, mas também preparar um espetáculo em poucas semanas (ou em poucos dias), engolido constantemente por uma programação “sequencial” que não permite pausas ou prorrogações reflexivas muito longas.¹¹ Significava (é o caso das obras contemporâneas, em sua primeira encenação) confrontar-se com materiais dramáticos e musicais não conhecidos (e frequentemente não excelsos) ou trabalhar com intérpretes não preparados suficientemente para enfrentar novos papéis. Significava comprometer-se, colocar-se em discussão, dia a dia, ao propósito de,

[...] encontrar o ponto de equilíbrio e o centro essencial entre tradição e realidade, em relação ao compositor e ao assunto, ou melhor: redescobrir uma lógica executável, e se isso não for possível, ao menos buscar aproximar-se de uma solução plausível.¹²

Voltando agora para o histórico 1947, vale dizer que nesse ano, as atividades de Strehler junto a *Scala* de Milão não cessam na preparação de *Traviata*. Em dezembro de 1947, após inaugurar o *Piccolo Teatro di Milano* e ter produzido seis espetáculos, o incansável diretor dirige a primeira encenação italiana de *Amore delle tre melarance*, de Sergei Prokofiev. E nesse caso, o fato de trabalhar em uma ópera que não faz parte do repertório e, por consequência, desprovida de uma tradição de apresentação, oportuniza Strehler de afrontar a encenação sem restrições e o ajuda no esforço de fazer os cantores “recitarem” com a mesma precisão e atenção exigidas dos atores de prosa (porém, obviamente, com fins e intenções diferentes). Nasce, portanto, um espetáculo tecnicamente perfeito no qual,

¹⁰ GIORGIO STREHLER, *Io, Strehler* [...], cit., p.268.

¹¹ *La traviata*, encenada no dia 06 de março de 1947, era a décima terceira ópera apresentada em pouco mais de dois meses de programação. A inauguração da estação ocorreu, de fato, no dia 26 de dezembro, de 1946.

¹² GIORGIO STREHLER, *Per un teatro umano. Pensieri scritti, parlati e attuati*. Editado por Sinah Kessler, Milano, Feltrinelli, 1947, p.136.

[...] a exibição das cores, a pureza do desenho e da construção, a delicada estilização dos movimentos e a inesgotável riqueza da invenção realizaram o milagre de uma perfeição que bem poderia ser chamada de clássica. Entrando nesse espírito, os cantores e os coristas se transformaram em atores.¹³

Um espaço cênico redefinido por Gianni Ratto que inclui no interior do prosaetrio real da *Scala*, um segundo prosaetrio onde diretor, coristas da praça e figurantes comentam sobre os acontecimentos da ópera desde as primeiras linhas do prólogo. Um jogo de “teatro no teatro” que nasce diretamente do texto teatral de Gozzi e que deixa os espectadores da *Scala*¹⁴ perplexos e um pouco desorientados.

E, talvez por essa razão, será necessário esperar até março de 1949, para que Strehler, que nesse meio tempo já havia participado ativamente da representação da *Traviata*, realizada em janeiro de 1948,¹⁵ seja novamente convidado para o palco da *Scala* para produzir uma obra. Desta vez trata-se do *Matrimonio segreto*¹⁶ (22 de março de 1949), de Domenico Cimarosa e, em tal ocasião, a direção de Strehler se destaca, por oferecer ao público um espetáculo inovador. O fato é que o diretor transforma os personagens da agradável obra em uma serie ideal de figurinos de *carillon*, ou melhor, de *silhouettes* para mostrar ao público os anos 1700 perfeitamente estilizados, longe das rendas elegantes e daquelas da moda. Talvez não por acaso, Ratto encerra a cena, congelada por meio de luzes fixas, em uma imensa ambientação dourada, quase a querer mostrar “com destaque” e sem arrependimentos ou nostalgias, um mundo que não nos pertence mais.

Os dois espetáculos seguintes são revestidos por um interesse particular, sobretudo pelo fato de não serem óperas de repertório.¹⁷ No primeiro caso, trata-se de *Cordovano*, primeira obra teatral de Goffredo Petrassi, encenada no dia 12 de maio de 1949, com tradução de Eugenio Montale e cenografia e figurinos de Giulio

¹³ RUBENS TEDESCHI, *L'amore delle tre melarance*. In. “L'unità”, 31 dez. 1947.

¹⁴ O amor de Strehler por essa partitura é testemunhado por uma nova edição que o diretor propôs na *Scala* em 1947, criando um entre seus mais bem sucedidos espetáculos. Cfr. PAOLO BOSISIO, *La regia degli spettacoli scaligeri* [...], cit, p.89.

¹⁵ Após a primeira encenação, realizada no dia 27 de janeiro, seguem-se sete encenações.

¹⁶ Com essa ópera, Strehler inaugura a *Piccola Scala*, no dia 26 de dezembro, de 1955, com uma nova edição: as cenas de Luciano Damiani e os figurinos de Ezio Frigerio.

¹⁷ No dia 07 de abril de 1949, Strehler havia colaborado com Yvonne Chéry na preparação de *Pelléas et Mélisande*, de Claude Debussy, encenado na *Opéra Comique*, de Paris.

Coltellacci.¹⁸ Um único ato com aspecto de ópera cômica, na qual Strehler pôde confrontar-se com uma teatralidade vivaz, não ligada a tradições respeitadas, rica de alusões e intuições psicológicas bem realizadas. As brincadeiras de *Cordovano* seguem as seis novelas em um drama de *Allegra brigata*, de Gian Francesco Malipiero, encenada cerca de um ano depois,¹⁹ no dia 04 de maio de 1950, com Gianni Ratto e Ebe Colciaghi, cujo destino não são sorrisos benevolentes, embora o trabalho de direção de Strehler, empenhado também, nesse caso, a apresentar cenicamente os diversos registros estilísticos propostos pelo texto musical, tenha atingido, segundo a crítica, resultados totalmente convincentes.

Será necessário esperar o dia 20 de maio do mesmo ano para assistir a encenação de uma ópera do repertório e, desta vez, do repertório italiano de 1800, aquele mais amado e popular: *Don Pasquale*, de Gaetano Donizetti. Para desenvolver tal obra prima, Ratto organiza um cenário fixo, no qual aparecem rapidamente os diferentes ambientes prescritos no libreto, mediante o uso de uma plataforma giratória. Strehler, por sua vez, abandona todas as práticas de apresentação que dão a *Don Pasquale* uma farsa repleta de indelicadas *piadas* para criar um espetáculo humano, onde os sentimentos e a poesia emergem sem atrasos. Um espetáculo que, mesmo no perfeito equilíbrio entre comicidade e comoção, parece encontrar seu melhor e mais original valor estilístico.

Sete dias após a encenação de *Don Pasquale*, Strehler realiza uma nova direção. Trata-se da última obra da temporada *Arianna a Nasso*, de Richard Strauss, encenada no dia 27 de maio.²⁰ Do texto de Hofmannsthal até a sua primeira apresentação na sala de Piermarini, realizado com a cenografia e os figurinos produzidos pelo alemão Ludwig Sievert, Strehler propõe uma leitura preocupada em oferecer diferentes registros da ópera: Do prólogo de gosto realista e dinâmico, movimentado pelas máscaras da *commedia dell'arte*, ao “ato serio”, espontaneamente clássico, alegórico e estático.

Porém, a aprendizagem de Strehler junto a *Scala* encontra seu mais claro e evidente exemplo no ano sucessivo quando, de fevereiro a junho de 1951, o diretor leva

¹⁸ A curta ópera constituía a segunda parte de um tríptico composto por *La pauvre matelot*, de Milhaud (direção de Alessandro Brissoni) e pelo balé *La giara, de Casella* (coreografia de Margherita Wallman).

¹⁹ Nesse período, Strehler produz *Lulu*, de Alban Berg na *Fernice* de Veneza no dia 04 de setembro de 1949, em decorrência do Festival Internacional de música contemporânea e do Outono musical veneziano. Para esse mesmo evento, Strehler dirige, no dia 10 de setembro de 1952, *La favola del figlio cambiato*, de Luigi Pirandello, com as músicas de Gian Francesco Malipiero.

²⁰ Na verdade, Strehler realiza também a produção cênica de *Nazareno*, de Perosi no teatro *Scala*, no dia 15 de junho, de 1950, em colaboração com Margherita Wallmann (cenas e figurinos de Gianfilippo Usellini), espetáculo produzido em decorrência das celebrações do ano santo.

ao palco cinco óperas novas. Do “sentimental” 1700 da *Cecchina ossia la buona figliola*, de Niccolò Piccinni, reforçada por uma recitação atenta aos mínimos detalhes (24 fevereiro), ao 1800 italiano do *Elisir d’amore*, de Donizetti,²¹ também renovado e, sobretudo, distanciado da grosseira comicidade para transformar-se em uma história marcada pela melancolia (9 de março). Dos 1800 franceses de *Werther*, de Massenet, com cenas e figurinos de Alessandro Benois, que encontra um Strehler “romanticamente” ocupado (18 de abril) com duas óperas “contemporâneas”: o “Madrigal cênico”, conduzido pela *Spoon River Anthology*, *La collina*, musicado pelo jovem compositor Mario Paragallo (12 de maio) e o drama bíblico *Giuditta*, de Arhur Honegger (14 de junho).²²

E esse *tour de force* com o qual se conclui a temporada, não impede Strehler de reabri-lo no dia 26 de dezembro de 1951, com uma nova partitura do amado Cimarosa, *Il credulo*, ornada pelas cenas e pelos figurinos da pintora Léonor Fini²³ que, transpondo para a ópera toda a fantasia surrealista da sua arte, faz com que o acontecimento se desenvolva em um amplo armário cinza do qual saem, aos poucos, os personagens. A originalidade cênica de *Credulo* contrasta com a apresentação de *Proserpina e lo straniero*, do argentino Juan José Castro (presente também no palco), vencedor do prêmio oferecido pela *Scala* pelos cinquenta anos da morte de Verdi, e pela produção bem quista de *Don Pasquale* (13 de maio de 1952).

Podemos, portanto, afirmar que no curso desses seis anos de intensa aprendizagem nas cenas da *Scala*, Strehler

[...] captura os limites relacionados ao exercício da direção no teatro musical, que é radicalmente diferente do teatro dramático, apontando entre as linhas da mágica e complexa alquimia da qual, algumas vezes, se pode obter um espetáculo importante e centrado. Apoiado em uma forte convicção ideal, que todos conhecemos na sua atividade predominante de diretor no teatro de prosa, ele parece crer com firmeza nos potenciais específicos de um teatro musical, permeado pela presença determinada e determinante de um diretor capaz de colocar-

²¹ A ópera era precedida por *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, de Monteverdi. A mesma produção de *Elisir d’amore* com a cenografia de Ratto (porém, com direção de Mario Frigerio) foi encenada no *Convent Garden*, em Londres (setembro de 1950).

²² A ópera era seguida da tragicomédia mímica e dançada, *La vita dell’uomo*, texto, música, cenas e figurinos de Alberto Savinio (coreografia de Margherita Wallmann).

²³ A colaboração teve bons resultados e Strehler comissionou os figurinos para a edição veneziana de *Vedova scaltra*, de 1953.

*se em sintonia com o condutor para dar vida a um espetáculo no qual a ópera encontre plena realização.*²⁴

Eis que no trabalho de Strehler, o conceito e a prática de direção lírica coincidem com os da direção de prosa somente em um ponto: na necessidade de individualizar e reformular cenicamente o caráter específico e o tom fundamental do texto. Porém, para reconhecer o tom em questão, não basta orientar-se somente pelo libreto - pois sua contribuição limita-se em narrar um acontecimento - mas concentrar-se no compositor, ou melhor, na sua música, buscando entender seus pensamentos para então, tonar-se mestre do seu mundo e do seu estilo.

Evidentemente, os anos de aprendizagem junto a *Scala* foram importantes para o jovem diretor (se não indispensáveis) por algumas razões. Em primeiro lugar para que Strehler tomasse plena consciência daquilo que os artistas da geração anterior haviam somente esboçado: realizar uma direção de ópera não consiste somente em dar vida a uma história musicada. Ao contrário, é necessário reformular uma partitura musical, criando as imagens que aquele som (ou aquele estilo) sugere, libertando-se dos condicionamentos tradicionais, analisando os comportamentos e a psicologia dos personagens e concentrando-se, de um modo geral, em toda a estrutura interna da ópera, sem criar algo estranho.

Em segundo lugar, para que Strehler avaliasse que seria um erro falar de teatro musical como se ele existisse somente em uma forma ou em um tipo. Na realidade, as formas do teatro musical eram múltiplas e, por isso, tornava-se impossível estabelecer o mesmo relacionamento com o texto musical ao produzir um melodrama italiano (*La traviata*), uma ópera dos anos 1700 (*Il matrimonio segreto*) ou uma ópera contemporânea (*Proserpina e lo straniero*). O teatro de ópera não deveria mais ser visto como um bloco compacto: Ao contrário, existiam (e existem) inúmeras óperas e diversas dramaturgias musicais e cada uma delas deveria ser confrontada de um modo autônomo.

E, finalmente, para que Strehler se tornasse consciente de que mesmo cenograficamente a mediação da direção era necessária e indispensável: Se, de fato, o espaço cênico do teatro falado ou, de certa forma, do teatro não musical era (e é) absolutamente “livre”, o de uma ópera era limitado por exigências acústicas e musicais. Uma mudança de cena em um espetáculo de teatro não musical, por exemplo, poderia

²⁴ PAOLO BOSISIO, *La regia degli spettacoli scaligeri {...}*, cit, p.76.

ser estabelecida pelo diretor ou pelo cenógrafo somente na base de fatos visuais e dramatúrgicos. No teatro musical essa mudança era determinada pela música. A mesma disposição de personagens ou dos lugares cênicos que serviam para sua referência estava vinculada a questões não somente acústicas, mas, sobretudo, ao tempo musical. E que em tal contexto cênico, completamente renovado em pleno contato com a música e com o valor estilístico do espetáculo, atuavam cantores líricos que, ao abandonar a convenção estática, consideravam a ópera como um *unicum*, onde voz, recitação, presença, estilo, canto, cena e orquestra estavam associados, representando um equilíbrio de fatores.²⁵

Esses são argumentos que podem ser absorvidos *in nuce* no momento da aprendizagem de Strehler junto a *Scala* de Milão e que, aperfeiçoados e refinados, continuarão sinalizando o percurso da direção musical de Strehler. Um percurso que o tornará um dos melhores e mais cautelosos diretores no panorama internacional de todo o século XX.

²⁵ Não é coincidência que nos espetáculos produzidos nesse ano a crítica reconheça mais de uma vez que é de Strehler o mérito por ter proporcionado aos cantores uma fluência de recitação até então inédita.

In-Traduções, ISSN 2176-7904, Florianópolis, v. 4, n. 6, p.161-171, jan./jun., 2012.